

التفسير الأسطوري

الشعر الحديث

■ أحمد كمال زكي

(١)

لأكثر من سبب - عند أكثرنا عقلانية - بعثت الأساطير إلى الحياة بعد موتها بين براثن العلمية . وكانت الأساطير تعنى مجموعة من تفسيرات خيالية غيبية اقترحها الإنسان الأول في مواجهاته للكون . وفي جانب آخر مالت الأغلبية إلى تأكيد استمرارية الأساطير على قاعدة وحدة الوجود التي لا تنقسم . وفي ظل نظام لا تنقطع فيه سلسلة التوالى حتى يمتزج الحاضر والماضى والمستقبل « وإذا الحدود بين البشر جميعا قد أصبحت غير محققة المعالم »^(١) . وبطبيعة الحال تكون الأسطورة هنا طقسا أو كهانة . كما تكون خرافة قصصية Legend تجمع لغتها التصويرية رؤى شعرية أو شاعرية يعترف العلم بأنها وجهات نظر في الطبيعة والحياة . ومن ثم أكب المتخصصون في فروع المعرفة على دراستها وتحليلها . فأصبحت حقا مشاعا عند الأنثروبولوجيين والسيكولوجيين والسوسيولوجيين والفيلولوجيين .

وليس يعنى كثيرا هذا الجانب على أية حال . بل ربما أفيد فائدة أكبر - كناقذ أدبي - من ماكس مولر وبغنى وجاستون بارى . ومع ذلك لابد من الاعتراف بأن المدرسة الأسطورية الحديثة - وهي تفسر رمزيات الطقوس القديمة والخرافات القصصية - تجعله رابطا من روابط الاستمرار الحضارى ولو في حدود النماذج العليا archetypes ومن ينكر على أى حال أن إنسان العصر الذى يبدع الفن مقطوع الصلة فكريا - أى لغة وسلوكا - بإنسان ما قبل التاريخ ؟

ولما كانت العلاقة بين الأسطورة والشعر مما لا مشاحة فيه - وكلاهما لغة واحدة وجدت في كتب الآلهة الأولين وشهدت عليها تعاويد الكهان ورقاهم المسجوعة - أصبح من الضروري أن ينضم نقاد الأدب إلى هؤلاء العلماء معتمدين محصلاتهم النهائية . ولا سيما فيما صدر عنه كارل يونج في نظريته عن اللاشعور الجماعى . ومجموعة من علماء اللغة ربطوا بحوثهم اللغوية بالأساطير على أساس انتقالهم إلى دائرة البحث الفولكلورى . وقد توجت هذه البحوث بظهور الأنثروبولوجية اللغوية عند أمثال كلود ليفي ستروس .

أمن ربة الشعر إلهامه
أم الوتر الأرفى الحنون
ويقول أدونيس :

في الصخرة المجنونة الدائرة
تبحث عن سيزيف
تولد عيناه

فلا نجد أكثر من تلك الإيماءات . وهي وحدها - بما استوى
فيها عنها من معارف - تتحول إلى مجموعة من أحاسيس تشكل الخيال
الذي يجعل الإيماء الواحدة قيمة حية . وقد تفقد بعدها التاريخي أو
إطارها الجرافي بوجه عام

على أن هذا النوع من السيميوطيقيات قد يصبح ضربا من التباهي
أو طريقا للإعلان عن ثقافة الشاعر - وقد حدث هذا في إشارات
السياب الأولى داخل مطولتيه «المومس العمياء» و «حفار القبور» .
ثم بلغ أقصاه عند كثير من المتشاعرين . أو لدى الذين لم يستطيعوا
استيعاب المناهج الأسطورية التي تقدر دور الخيال الخلاق . فوقعوا في
مجاوزات مضحكة ، يقول أحمد مخيمر الشاعر المصري :

بوذا ...

فوق القمم السماء يعيش وحيدا
يتنقل كالنسر الجارح
وسعد الحميدين . الشاعر السعودي :

قلبي يدق .. يدق
لكن الجدار
يمتد قدامي كشمشون الأزل

ولالأزل عند هذا الشاعر عنقاء . وقد ربطها بالغراب الذي يشيب
في قوله :

شاب الغراب ...

وصافحت عيناى عنقاء الأزل

والشاعران - فيما نرى - قد يكونان من أصحاب الخيال الأول
الذي يسميه كوليردج Fancy باعتباره ضربا من الذاكرة الآلية المتحررة
من قيود الزمان والمكان . إلا أنها لم تحسن توظيف العناصر القصصية -
القديمة - عندما تتحول إلى خيال آخر - هو الخيال الثاني - يؤلف بين
المتفرق المتناقض . ويحسن مزجه مهما يضوّل حظه من الفاعلية في ضمير
الحضارة . ومهما تكن قابليته من التمدّج^(٢) . ومن هنا كان بناؤهما
الفني مرفوضا . فضلا عن أنها عدا القدرة على تصوير «الجدار الذي
يمتد كما يمتد شمشون الأزل» أو «بوذا الذي يتنقل كالنسر الجارح» دون
مبرر تقبله أية قراءة لبوذا الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد وقال
بفناء الإنسان على قاعدة النيرقانا Nirvana السحرية .

وأما ما يقوله على جعفر العلاق الشاعر العراقي من مثل «كأن طيور
القرات غزال على الرمل» . وما يقوله تاج السر الحسن الشاعر السوداني

ثم من يزعم أن العقلايين بيننا كانوا على صواب عندما رفضوا
الأساطير فوّتوها . ثم بعثوها بعد أن تبينوا أنه قد لا يشق على المرء أن
يقبلها سواء تشكّل الرمز الأسطوري من تجاربنا الفعلية . أو انحدر إلينا
عن طريق اللاوعى الجماعي جيلا بعد جيل ؟

ففي الحالين لا ينمو الرمز الأسطوري خارج علاقاتنا الاجتماعية .
وغاية ما في الأمر أن الأسطورة نفسها زمرة من الرموز - تكمن فيها
بدلالات معينة - لا يراها بعض الوضعيين والواقعيين قابلة للتداول
Communicable أى قادرة على التبليغ بشئ . وقديما حرص يونج على
أن يوضح أن تقبل الرمز يتم عن طريق اللاشعور ، وليس عن طريق
الفكر أو المنطق . وهذا يعنى أن الرمز الأسطوري مجاز على نحو خاص أو
تمثيل حدسى Intuitive Representation يخلب ألبابنا إذا أحسنا
تصور بنيويته الخاصة .

غير أن هذا الرمز - ويكتفى في استخدامه بلفظ واحد أو بذكر اسم
إله قديم كتموز أو بلع - كفيل بأن يبعث إلى محيط الشعور كلّ الخبرات
القديمة لنرى مثلا في السياق العام أن الإشارة إلى تموز تعنى الانتصار أو
البعث ، وأن ذكر آلام المعذبين الذين حلت عليهم اللعنة الأبدية ليست
إلا ترديداً لعذابات سيزيف .

تموز إذن أو سيزيف قيمة سيميوطيقية في الحقيقة . ويصبح كل
منهما علامة أو منطلقا لخيالات يقتضيها التعبير الفني أياما كانت أدواته .
وليس من سلطة المنطق أن يحاول تقويم هذه الخيالات ، وإلا كان علينا
أن نرفض كل رؤى السياب الداهلة والمذهلة وهي تجمع بين المسيح
وتموز :

خيل للجياع أن كاهل المسيح
أزاح عن مدفنه الحجر
فسار يبعث الحياة في الضريح
ويبرئ الأبرص أو يجدد البصر

وباعت الحياة - يقصد الخصب - هو تموز . لكن الشاعر في
تعامله مع رمز المسيح لم يجد بُدّا من أن يجعلها كينونة واحدة . وقد اجتزأ
في قصيدته «مرض غيلان» على أن يقول في مفهوم مخالف تماما لمفاهيم
العقلانيين :

بابا .. كأن يد المسيح
فيها . كأن جاجم الموق تبرعم في الضريح
تموز عاد بكل سنبله تعابث كل ربح

ومثل هذا - ربما - هو ما لفت نظر يونج عندما صرح بأن تقبل
الرمز بإشارة مشابهة محال . لكنه مع ذلك يتردد في الشعر قديما وحديثا :
يقول بشار بن برد :

وكأنّ تحت لسانها

هاروت ينفث فيه سحرا

ويقول على محمود طه بلسان سافو وقد سمعت إلى الشاعر :

صفات الديمومة والقدرة على حمل البشارة بالخصب . دون أن يتحول
حدث الأسطورة إلى منطق جامد :

عدت إليكم شاعراً في هذه بشاره
يقول ما يقول
بفطرة تحس ما في رحم الفصل ...
تراه قبل أن يولد في الفصول

وكان من قبل قد أنشد «سوف تأتي ساعة أقول ما أقول» برعشة
البرق وصحو الصباح بجانب فطرة الطير . فتنبأ فنياً بدنيا خضراء . غير
أن هذه الدنيا دمرتها عام ١٩٦٢ رؤاه السوداء في «بيادر الجوع» .

ولكن كثير من الشعراء المحدثين - وعلى رأسهم البياتي وأدونيس
وجبرا - بنىءات مختلفة . وقد تحول بعضها إلى يوطوبيات تقبع في عوالم
شفافة أو بين سحب غامضة . وأحسب أن هذه اليوطوبيات بإشعاعاتها
وإنحاءاتها ورموزها . ليست إلا عرضاً لمجموعة القيم الإنسانية التي كأنما
أعدها الشعراء لمواجهة أقدارهم . وكثيراً ما تتعرض محاور هذه القيم
للتداعي - لأنها أضعف من صخر الحقيقة - فيتداعون واحداً إثر الآخر
تداعي سيزيف . أو فلنقل إن هذه اليوطوبيات التي هي رد فعل لمدن
الشعراء الأرضية . أوجدتها حضارة العصر من أجل أن تحبط . فهي
تموزية تسفّه فكرة الخصب المستهلكة . وهي بروميشيوسية أيضاً ينجم عنها
العذاب حتى ليطفئ الشعلة . وتلك مأساة جيل كافح واستعد للقاء
غير أن اليأس غلبه على أمره كما غلب خليل حاوي - ومعه المصلوبون
بآلامهم - كما غلب السياب برغم قبلات عشتار على شفثيه :

هيات !
أتولد جيکور
من حقد الخنزير المتدثر بالليل
والقبلة برعمة القتل
والغيمة رمل منثور
يا جيکور !

فعلى قريته السلام . مادمننا إزاء تموز المندحر الذي لا يستطيع أن
«يرغم الحقول» أو «يفجر العود والبروق والمطر» أو «يطلق السيول من
يديه» .

وأما البياتي - وقد أحبط أيضاً برغم كل ما يروج عن اجتيازه
الأزمة - فقد أراد أن يبعث نيسابور الجديدة أو جنة الأرض من جحيم
نيسابور القديمة^(٤) التي طالما بصق الغزاة على دود وجهها المجدور . والتي
تقمصتها - مع ذلك - عائشة فراح يتبعها في كل مكان - حتى في لندن
وتحت أعمدة النور - وكانت أحياناً تتخفى في أوراق الليمون وأزهار
التفاح . وقد قالت له ذات يوم :

«عائشة اسمي - قالت - وأني ملكا
أسطوريا كان يحكم مملكة دمرها زلزال
في الألف الثالث قبل الميلاد»

من مثل «ياشمسم افتح . أحبتك يا أوفيل . في رأسك من شعري
بخصوص إكليل» وما يقوله بدر توفيق الشاعر المصري من مثل «موسى
اهتزت في بمناء الراية . حين امتد الوجه الأصفر» وما يقوله عبدالعزيز
المقالح الشاعر اليمني «أنصلب سرا . وأواه أواه أين الصليب . وهيأت
أين مكان المسيح» وما يقوله يوسف الخال من مثل «وقبلنا بهم بالرحيل
نذبح الخراف واحداً لعشوت . واحداً لأدونيس . واحداً لبلع» ثم ما
يقوله خالد أبو خالد الشاعر الفلسطيني من مثل «لكن أبا ذر ولد على
شفثي . وفي كفيه السيف . صمت» فشئ يقرر أن هؤلاء جميعاً - على
الأقل في هذه المواطن - لم يتسن لهم أن يثبتوا أقدامهم فوق أرض
الأساطير . أو ما يمكن أن تنتزع الأساطير من ربة التاريخ . والحقيقة .

لكن استخدام الأسطورة . وكل ما دخل إلى عوالمها من الواقع . لم
يقف عند ذلك فحسب - حيث الاستحضار بإشارة أو بعلامة لموقف
إنساني قديم استجابة لتزعة فنية أو أخلاقية - وإنما جاوزه أيضاً إلى
الإحياء بقصة هي في الأصل إحياء سردي لواقع بدائي يبحث عنه أمثال
فريزر وتيلور وأندرو لانج ونحوهم . وبعبارة أخرى شاع استخدام
الأسطورة في الشعر المحدث كقصة رمزية Allegory حتى ولو كانت
هذه الليجورية تفسيراً قديماً لطقوس أقدم . وكثير من هذه الطقوس لا
يزال يتحكم في سلوكنا وعاداتنا حتى اليوم^(٣) .

ومن العسير في واقع الأمر تحديد المسار الذي تسير فيه عملية
الإبداع الفني متكئة على القصة الرمزية (الليجورية) : فهذه ضرب من
المجاز أو التمثيل . ولأنها كذلك . لا بد من أن يكون ثمة تركيز على سرد ما
يتصل بالمشبه به من صفات وأفعال على أساس التناظر . وباعتبار زمن
المشبه به حاملاً للمشبه أو مركبته Vehicle كما يقول ريتشارد في كتابه
«فلسفة البلاغة» .

وبدأ أعذر عن هذه المقارنة التي قد تبدو مقحمة . فلم أقصد إلا
أن أجعل منها وسيلة إيضاح لما أريد . ولنفترض معاً أن خليل حاوي -
مثلاً - أراد على عادته أن يصور صورة الإنسان المهزوم من بين ركامات
العصر وتناقضاته برغم إفلاسه - وقد قدم إليوت له النموذج في الأرض
الخراب - فما عليه إذن إلا أن يكون تموزاً أو بعلاً أو مسيحاً . وأحد
هؤلاء في هذه الحالة مشبه به . وحكايته تشبه حكاية «الثور الوحشي»
الذي تشبه به ناقة الشاعر الجاهلي وهو يرحل رحلته الخرافية الباهرة .

وتبدو الحكاية هنا - إذا أحسن الشاعر تضمينها - غير مقصودة
لذاتها . بمعنى أن الشاعر لم يشأ سرد وقائعها إلا لأنه شعر بأن لديه
موضوعاً يريد إيضاحه : فكأنها في الحقيقة عنده لون من ألوان
التصوير . وهذا التصوير عادة ما يكون عالة على تفصيلات الأصل .
إلا أن الشاعر الفاهم يجد من الخير أن يستغنى عن بعض هذه
التفصيلات . ولا بأس إذا سمح لخياله باستبدال غيرها بها .

وربما كان خليل حاوي أحد الذين نجحوا تماماً في استغلال
حكايات السندباد الخرافية في رحلاته إلى منابع القوة في أعماقه ومصادر
المعرفة . ولأنه تموزي . فقد أضفى على سندباد - أى عليه هو نفسه -

فذلك تلوذ لا شك فيه . ولكنه آت من فراغ . لأن المدينة لم تبعث . وظلت حلما برغم فداحة ما بذل الشاعر من أجل تحقيقه :

ولدت في جحيم نيسابور

بثمن الخبز اشترت زنبقا

بثمن الدواء

صنعت تاجا منه للمدينة الفاضلة البعيدة !

وقد كان لأبد أن تضع نيسابور أقنعة طيبة وبابل وروما وبغداد وإرم ذات العماد التي هدها زلزال - وعنده أن سيزيف في رثائه كامى أدرك عصر الزلزال : - كى يرد على عبث الموت برؤياه اليوطوبية ولكى يسافر في بحر الصوفية معتمدا حلولا حلاجيا أو تناسخا قد يكون فيه الاستمرار المنشود للحياة .

ومع البياق في إحباطاته نذكر صلاح عبد الصبور . وفي « أقول لكم » أول شهادة على إفلاس يوطوبياه . وقفى عليها شهادة ثانية في « أحلام الفارس القديم » ليرجع من بحار الفكر دون فكر . وبحيا بلا ظل ولا « صليب » وقد نسيه الله حتى كأنه لم يولد ليعيش موهبة الحب .

ولم يعيش ليتنصر

ولم يعيش لينهزم

وفي تفقده القصص الشعبي والملاحم متحولا عن الأساطير وأقنعة التاريخ تكثر العبارات التي نمدجها خلال حكاياته عن الملك عجيب وبشر الخافي والسندباد . وقد يكون بعض هذه العبارات مما يجتمع عليه الشعراء منحدرًا إليهم من عصور ممعة في القدم :

* لم آخذ الملك بحذ السيف

* اللفظ منية

* مات الملك الغازي

* الميت بحس دعاء الأهل

* هذا النجم . النجم القطبي

* فأنت هلال أزهر اللون مشرق

* في مجلس الصبح أنا تاج وصنولجان

* يأكلنى الزمن

* إن جئت إليها (يقصد المرأة)

لا تأمنها حتى لو جعلت فرش منامك نهديها أو فخذها .

ومن الحماقة أن نستتج - مما سبق - أن هذه الأنماط بنصها منقولة نقلا . فإن صلاح عبد الصبور يقف في ليغوريه عند الحافة الخالية من أية معلّم . إما إلى الجانب الآخر حيث الرؤى المتجددة - وهو صاحب خيال شاعرى - وإما إلى الهاوية . وهو إذا خلق لم يتشبث بسحابة ولا حتى بهذا النجم القطبي الذى كثر دورانه عند البياق !

وتفرض الريح ذات الإشارات المتنوعة - ريح المنى . امتزجت روائنا بريح الأرض [حلول] . ريح الود والألفة . الصمت راكد ركود ريح ميتة . هل يأمن حضن الريح . في ليلة صيف راكدة

الريح . أتمرق ريحا طيبة تحمل حبات الخصب المحتبنة . نطفتنا الأيام وألقنا في وجه الريح . مولاتى تلك هى الريح [بعكس : تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن] . ماذا تحكى الريح - مجموعة من السيميوطيكيات الخاصة وإن تظل ملتصقة ببعض حكايات السندباد وتفاصيل الرحلات الخرافية التى تكشف عن أن الإنسان المحكوم عليه بالموت لا يمكن إلا أن يذوى حزنا . وقد يصعب « تجديده » بادئ ذى بدء .

وأما توزيع التماذج والقوالب المنمذجة في ضوء التفسيرات الذهنية - من غير إهمال لعنصر الخيال - فينم على السأم والسخرية والتحسر على « أشياء » عزيزة ماتت لديه وهى بعد في نضارة الربيع . وفي نهاية الأمر . وبعد أن ماتت حتى الكلمة الصادقة في مأساة حلاجيه . قضى في تنويعاته بشجر الليل بأن الانسان هو الموت . وبأن النشوة خمدت . وبأنه هو نفسه « يتقطر في زمن الموت » .

وفي حوارية « الموت بينهما » التى ضمنها ديوانه « الإبحار في الذاكرة » - وهى من أجمل شعره - رفض كل أولئك . وإن ظل يبحث في حيرته وضجره عن عطايا الله له بعد أن هجره الملاك « ذو المنقار الذهبي » وكان قد اعتاد أن ينتزعه « من بين ندامى دار الندوة » ويظل معه إلى قبيل « صياح الديك » .

وما نزيد بعد ذلك شيئا عن عبد الصبور في هذا المجال - فثمة من لابد أن يعود إليه بالتفسيرات الأسطورية المقارنة - وإنما نقف وقفنا الأخيرة عند حسب الشيخ جعفر صاحب مدن الوهم والرؤى المستحيلة . فهو يواجه الخيبة أو الإحباط كلما حاول تشييد مملكة الطفولة في كل مواجهاته لواقعه المتأزم . وعلى الرغم من أنه لم يصل بعد إلى بؤرة اليأس . يظل شعره قائما . ويظل هو باحثا عن خلاص غامض :

أغوص في توحدى

أبحث في تشردى

عن نخلة ومسجد قديم

بأوى إليه - مثلاً العصفور - وجهى الضائع اليتيم

فجرة من كوزه المبتد

وحفنة من تمره الندى

ورحم الله أبا العتاهية . وإن يكن ذلك لا يعنى مندوحة عن أبى نواس وفيدياس وفيدرا وأوفيليا في قاع كأسه وبين الهياكل المهذمة . وبأقنعة تهى له التضاييف الكامل بين ضميرى الغائب والمتكلم . ومن أجل أن يحدد شباب مدينته القديمة التى قد يسخط عليها بقدر . ما يهفو إليها .

ثم أعتر مرة أخرى ...

فقد أطلت في مدخل أردت به الاتفاق على معنى الأسطورة (وقد لاحظنا حتى في بحثنا عن رمزية الشعر الجاهلى⁽⁵⁾ أنه واسع رواع) . وعلى تحديد قيمتها رمزاً حيا كان أو تضمينا للحكاية تمثل أرفع تعبير عن شئ يحدث حدثا لا يُمنطق . وسنلاحظ أن تلك الحكاية قد تستغل بتفصيلات واضحة تقتضيها فاعلية الإيقاع النابض . أو جاذبية الوقائع التى تثير القوة الكاسحة والعنفوان المتأجج . وخير ما يمثل ذلك خرافة بأجوج وأجوج . وأسطورة بروميثيوس . وسيرة سيف بن ذى يزن .

ويمكن بطريقة أو بأخرى القول إن العالم العربي - في نهضته الشعرية الأولى الحقيقية - توزع بين الرومانسية التي ترعمتها مصر، والرمزية التي ترعمتها لبنان. وقد فرضت الأساطير نفسها على المدرستين. اقتداء بما وقع في أوروبا. وإحساساً من الشعراء - هنا وهناك - أن هذه الأساطير هي مادة الشعر الحقيقية. وبدون أية دراسة معمقة - لأن العناية بضروب الفولكلوريات جاءت متأخرة جداً - أصبح مطلوباً أن يقول الشعراء مثل ما يقول ولیم بلیک وشیلی والفردی قینی وبول قالیبری.

ومن هذه الزاوية - فيما أظن - كتب سعيد عقل أعماله الدرامية والغنائية فلفت الأنظار^(٦). واقتحم على محمود طه بإيقاعاته الهادئة ورموزه الشفافة الميدان بمطوّلته «أرواح وأشباح» دون أن يجاوز السرد ودون أن يفهم بدقة دلالات النموذج الأسطوري. وكان ذلك عام ١٩٤٢ أي بعد أن مات أديب مظهر اللبناني - رائد الرمزية العربية - بأربعة عشر عاماً. وبعد أن أصدر إلياس أبو شبكة «أفاعى الفردوس» معتمداً رمزيات بودلير وأساطير العهد القديم. فهزّ العالم العربي هذا. غير أنه تفوّق على نفسه - بعد تهالكه في مسرحيته أغنية الرياح الأربع - في قصيدة أسطورية أبدعها بلا اعتماد مباشر على شاعر بعينه أو على خرافة بعينها. وهذه القصيدة جاءت في ديوانه «الشوق العائد» أدفاً ودواوينه وأنضجها. وذلك بعنوان «امرأة وشيطان» لعله أراد أن يستلهم بها بيت أبي العلاء المعري.

لحالك الله يادنيا خلوبا فأنت الغادة البكر العجوز

وقد صدر القصيدة به^(٧). غير أنه جاوز الشاعر القديم وخلق ما شاء الله له التحليق بعد أن تمكن من تحويل تقريرية أبي العلاء أو منطقته إلى مجموعة من الصور الرمزية تاركاً مجال التأويل لخيال القارئ. وعلى الرغم من وضوح القصيدة وهي تتكئ على رموز تخيا - بغموض - في اللاشعور الجماعي وينم عليها مطالعها:

أقسمت لا يعصر جباراً هواها أبد الدهر وإن كان إلها

تمكن من أن يضع قارئه في جو غائم وبين وقائع خرافية محفوفة بشعائر السحر والرق وتهاويل الرؤى وبأساليب الآلهة والجن والشياطين. فكان بذلك كله من أوائل المروجين للصور الأسطورية. مثلاً كان أبو شبكة من أوائل الممهدين للرموز التوراتية. وإن جاوزا معاً طبيعة النموذج من حيث هو حقيقة مطمورة في أعماق الإنسانيّة.

على أن الأبيات الأولى من القصيدة سردية ملحمية. لكنها لا تنتمي إلا إلى حكاياتنا الشعبية - قد تبدو واقعية في بعض جوانبها للعجب الشديد - فيكذّ الناقد على أي حال إذا حاول أن يردها إلى مصدر معين. فالمرأة الدنيا...

حذقت علم الأوالي ووعت قصص الحب ومأثور لغاها

أو قد تظهر الحكاية. في الشعر مهجّة. أو مبتورة لتكون تمثيلاً مجهول أو مفتاحاً لباب مُفضّى إلى مدن «اليوتوبيات المرسومة من عبث الأقلام» - هكذا يسميها عبد الصبور - ومدن الفرح ومدن الغيب التي يرسو فيها شاعر كحجازي قائلاً إنها.

... من الزجاج والحجر الصيف فيها خالد ما بعده فصول بحث فيها عن حديقة فلم أجد لها أثر وأهلها

تحت اللهب والغبار صامتون!

وربما «صنع» الشاعر أسطورة إذا كان متقدّ المشاعر متسع الخيال قادراً على أن يضع أيدينا على قيم ربما لم توجد إلا في نماذج يونج العليا. أو عساها تكون مطبوعة على «مرايا الكهف» المسحور فتوسط لوموميا أو أم صابر أو جميلة بوحيرد الرامزين جميعاً إلى بطش المحتل وطفغياته.

(٢)

هل بعد ذلك كله نحتاج إلى أن نؤكد أن الأسطورة تفكير صور شعراً أو هو قيمة معرفية تاريخية؟

لا أظن...

وإذا كان شتراوس يعتبر هذه المعرفة بدائية لالتصاقها بالطبيعة لدى الإنسان الممجى - وكان قد أنكر الطوطمية فيها - فلاّنه حرص على تحديد معالم الفكر المتحضر. وهو دائماً يتسم بالصقل والتهديب. ولأبداً على أية حال أن نقد هذا الرأي. وفيما يخص اللغة داخل هذا الإطار تبدو الطبيعة غير واعية لها. وخلال ترمسها على التصوير وجد الشعر كما وجدت الأسطورة معاً أو متعاقبين.

ولأن الشعر استمر. استمرت الأسطورة. حتى ليعترف شتراوس - ونحن نلح على ذكره لأنه صاحب التحليل البنائي في علم اللغة والأنثروبولوجيا - بأن الأسطورة زاحمت العلم. ن القرن الثامن عشر على الأقل. بل لقد عاشت بعد ذلك على نحو ما ذكرنا من قبل.

وتمكنّت الرومانسية في أزهى عصورها أن ترى فيها مادة تتفق وفلسفتها. وكانت موسيقى العصر التي وضعها أمثال قاجر تنقب في الفولكلوريات وترجم الأساطير إلى نغم وإيقاع. أو كانت تأخذ من الأساطير الأصوات المدوية والصادحة وتترك اللغة - إيقاعاً ورموزاً للأدب!

ولأمير ما كانت عناية شعرائنا العرب منذ بدايات القرن العشرين قائمة على أساس ما صدر عنه رومانسيو أوروبا. فترجموه وتأثروه متساحين بما كان يمكن أن يفيدوا من تيار الواقعية. ومبتعدين وسعهم - من ناحية أخرى - عن الاستمرار الحفاظي الذي ظل إلى اليوم يتغنى بأسلوب امرئ القيس وأبي تمام وأبي الطيب. فكانت النتيجة اتساع رقعة الرومانسية العربية. واقتحام الرمزية مذهباً دها ليز التعبير الشعري التي ارتادها أمثال أديب مظهر ويوسف غصوب وسعيد عقل وإلياس أبو شبكة وبشر فارس وجبران.

قيل لا يذهب عنها كيدها
غير شيطان ولا يحو رقاها
وروا عنها أحاديث هوى
آثم يغرب فيها من رواها
وأساطير ليل صبغت
بدماء سفكتها يداها
يذكر الركبان عنها أنها
سرت من كل حساء فتاها
وقتل بين عيني زوجه
كل معشوق دعت فعضاها
كلما التذت وصالا من فتي
سحوته وهو في حضي هواها

وهي في تصديها للشيطان - وقد هزمته وهو الذي تتخطى قدماء
مسبح الشمس . ويطفي النجم في السماء . ويصد الرياح عن وجهها -
تسأل أمراً لا يقدر عليه . تسأل زهراتها التي هي شهوات الجسد
بصخب بال . فيكي مثلها ! ويسقط الشاعر عندما يلح على أن يكشف
عن الرمز الغامض . إذ لم يتركه ليفيض علينا بتهويماته وإخاءاته . وهذا
ما سيحاول شاعر الحداثة Modernism أن يتلافاه فيما بعد .

ولعل محمود طه بعد ذلك قصائد أسطورية تقع في العيب نفسه .
إما لأنه لم يكن واعياً لأسلوب التعامل بالتماذج . وإما لأنه كان يظن أن
الكناية - لم يهدى نجم إليه . يدجن الحب . أنفاسي تضي الأفق بركانية
كالجمر . عرائس وادي الخيال . فما النار أحنى من الزمهرير . أجلس
يانار وحدي - قد لا تغني عن التصريح . وبخاصة أنه كان يستهدف
دائماً تجسيد أفكاره بأقنعة نثرها نثراً في «أرواح وأشباح» .

بيد أن الذين استغلوا شخصيات الأقنعة قبله لم يفعلوا أكثر مما
فعل . وإلا فلنعمد إلى ما قدمه إلياس أبو شبكه وسائر شعراء جيله عن
شمشون ودليلة وقدموس وبنت يفتاح وأوزيريس . ولن نرانا محتاجين
لفهم رموزهم إلى أكثر من أحد المناهج الفيلولوجية المتاحة . ومن هنا
يسقط من شعرائنا المحدثين بلند الحيدري عندما يقول في سذاجة وقد
تبيأت في شعره كل أسباب العمد والقعجعة والعزلة بجانب أسباب
«البعث» الغوزي :

ولتبق في الأفق البعيد

تلك الدروب كما تريد

فغداً ستبعث من جديد

أما أنا

فلقد تعبت وهاننا

سأنام لا أهفو ولا تهفو مني

والرأى عندي أن ذلك الشاعر ومن دار في الفلك الذي دار هو
فيه ، أرادوا بانسلاخهم عن الذاتية المتورمة أن يخرجوا من عالمهم المنسي
ليرتبطوا بالواقع الذي تتغير فيه مدلولات الأنماط الشعرية فاكفوا
بتقريرات أكثر ما تدل على وعي الشاعر :

هل تذكرين
تلك الحكايات الطويلة عن أميرة
كانت تصر...
تصر أن تبقى كدنيا صغيرة

وهذا كلام منظوم لا يشير إلى الواقعية - واقعية الشاعر في العراق -
بالقدر الذي يشير إلى إخفاقه في استيعاب درجة التزامه الاجتماعي .
والناقد بعد هذا كله أو قبل هذا كله . مضطر إلى إعلان التناقض الشنيع
الذي يقع فيه أمثال بلند الحيدري ممن لم يحسنوا فهم الأنظمة
الفولكلورية - في حكاية كحكاية الأميرة . نائمة كانت أو متيقظة -
عندما تتحول إلى بنية شعرية فاعلة .

لكن سقوط بلند الحيدري كان حتى هذه المرحلة التاريخية في حياة
شعرنا الجديد . من الأمور التي ربما يسكت عنها بدعوى التجربة مرة .
واضطراب المصطلح الفولكلوري مرة أخرى . وإذا نحن جاوزنا هذا
وذاك فسوف نقابل بسقوط من نوع آخر مرده إلى الصياغة . على أساس
أن الشاعر لم يتبين حقيقة معاناته . وبالتالي لم يصدر عن التعبير الملائم .
وليكن بعض شعري أنا الدليل على هذا السقوط . ففي قصيدة «السور»
التي نشرت في الآداب^(٨) نستخدم عند الرغبة في تعميق الحكم القيمي
على قصيدة نضالية عالية النبرة . وإذا وقع في تلك القصيدة ذكر سور
يقع خلفه الخائفون بصيرهم حتى تبدو «الموازاة» ضرورة لبعث خرافة
بأجوج ومأجوج ، فيتم السرد على النحو التالي :

سور سواه

كنا سمعنا عنه أيام الطفولة

قصصاً طويلة

بأجوج كان يدق صخرة

ويهل مأجوج صواه .. فرة من بعد مرة

تدمي الأكف ولا يكف...

وهكذا تمضي السنين

كانت - على ما قيل - ألفاً أو يزيد .

حتى نما لها صبي باسم «شاء الله» ...

يفعل ما يريد

لكنه صرعته أحجار ثقيلة

فتجرعا الغصص الطويلة

وفي المقطع الأخير من القصيدة يُحكّم البناء بالجمع بين الخائفين
من التثار خلف السور والخائفين من بأجوج ومأجوج قبل أن ينجبا ابنها
«إن شاء الله» ويموت وهو لا يزال خارج السور الأسطوري . إلا أن
ذلك كله كان متلبساً بوعي على نحو بدت فيه خرافة بأجوج ومأجوج
مقحمة ، وافقدت أيضاً جاذبية الرموز ، فضلاً عن أنها عجزت عن
تحويل الرؤية التشاؤمية إلى قوة نضالية متفائلة !

وحق حين نشرت قصيدتي «عندما تخطط الأبعاد والآماد» وأنا
في لندن^(٩) لم يكن نصيبي من النجاح كبيراً بالرغم من أن قصة سابور
ذو الأكتاف وظفت على نحو أفضل .

فقد كان الجو في بريطانيا آنذاك مشحوناً ضد العرب ، وكان الوقوع على موتيف أسطوري أو أى نموذج منشئ يقابل ببرود على مستوى المعاناة الذاتية ، فضلاً عن أنه كان يضع أى شاعر في مواجهة الإحباط الجماعي بعد سنوات طويلة من انتظار النار ، وبعد أن شاهد - من زاوية مظلمة - تهاوى الثورات في بلاده الممزقة . وكان هذا بإيجاز يعنى خروج هويات مشوهة لا تملك شيئاً كهوية عز الدين القسام عند الشاعر محمد القيسي ...

لا يملك عائلة .. لا يملك بيتاً
يتجول في أحياء الفقراء
وكثيراً ما شاهده بعض الفلاحين
يعبر بين الأشجار
يبحث عن حبة تينٍ يابسة ...
عن جرعة ماء
فيمر سريعا ويحاوز لقايا الأطفال
والنظر إليهم
كى لا يبكى !

وأما هوية سابور في «عندما تختلط الأبعاد والآماد» فغامت في تجربة عشق معادل لعشقي قوميّ حاول أن يظهر الأبطال وهم يخرجون للشمس ...

مُسوخا
ويعودون مع الليل نفائات غيبه
والنساء البلهة بالعزى يكرسنَ الفنون
أو يبارين الجنون
ويغنين لحونا مضرية
آه ، ياكم ضيعتنا فكرة النار ...
فرحنا نمتطي للحرب خيلا خشيبه !

أى أن عودتهم افتقدت كل إشارة إلى تحول طقسى مناسب ، أو لم نشعر بأى تغيير يبعدنا عن أى تضارب ترفضه العلاقات الداخلية لتشكيل يريد للأشياء الجميلة أن تنمو في واقع يعجز عن أن يخلق الفرد من ناحية ، ولا يحقق نبوءة الانتصار من ناحية أخرى

(٣)

يقودنا هذا السقوط الفني - ومبعثه إرادة الشاعر الفعّية - إلى مناقشة طبيعة الأسطورة وما دخل فيها من حكايات شعبية وتاريخية مختلفة إزاء الواقع بهيمومه وأمراضه ومشكلاته . أى ثمة موقف يُفرض فيه على الشاعر من الخارج معادل أسطوري ، وهذا المعادل يشبه معادل إليوت الموضوعي Objective Correlative في أنه يعادل عاطفة الشاعر التي يريد التعبير عنها في لحظة ما .

والمعادل - منها يكن أمره - لا يعدو أن يكون «أشياء» أو «مواقف» أو مجموعة «أفكار» قد تصبح في نهاية الأمر إضافة إلى القصيدة ، وليس امتداداً داخلها لها .



العيون بلون المغيب ؟ وحين عقد البياني الصلة بين ديمتروف والمسيح ضيَع التيمة الإنجيلية تماما كما ضيعها حجازى ومهران تحت أى تاويل . والمطلوب من الشاعر على أى حال أن يراعى « القرينة » طالما تحدّد موضوعه . وطالما عمد إلى تعقيل عواطفه حتى لاتندفع إلى مسارب متباعدة .

وأكثر ما يعيب ذلك التكرار - فضلا عن افتقاده القيمة الأسطورية - تجمده على نحو يدل على عدم صدق الشاعر . وقد لفت ذلك نظر مجموعة من النقاد أذكر من بينهم عز الدين إسماعيل . وأكبر الظن أنه عندما حاول أن يفهم تجربة الشعراء المكررين عمليات الصلب - كأنه يريد أن يحدد القيمة المعرفية - لم يظفر بطائل . فقال بإنجاز « التكرار بخاصة في مجال استخدام الرمز - قد أوشك أن يعلن إفلاس الشعراء وإفلاس التجربة »^(١٠) . وأزيد فأقول إن الإفلاس أعلن بكل تأكيد . إلا من فئة قليلة وظفت هذا النمط بطريقة لا يمكن بها أن يرتد إلى أى نمط آخر أو حتى يمكن إدخاله في غير هذا السياق . ويخضرنى هنا أمل دنقل في قصيدته « مقتل القمر » - وللقمر كما نعرف سيميوطيقيات متعددة - فاستفتح قائلا :

وتناقولوا النبأ الأليم على بريد الشمس ...
في كل المدينة :
قتل القمر !
شهدوه مصلوبا تدلّى رأسه فوق الشجر
نهب اللصوص قلادة الماس الثمينه
من صدره
تركوه في الأعواد كالأسطورة السوداء ...
في عينيّ ضريب

وأنا لا أزعم أن هذا الشاعر حاول إرجاع بعض الظواهر الميثولوجية - أو الفولكلورية بالمعنى الإثنولوجي الكبير - إلى أصلها في عمليات تشابه عن القمر : فهذه قد تكون من مهام المدرسة الطقوسية . وإنما أزعم أنه ركب ليجورة من مصادر مختلفة ومتباعدة . وبذلك نجح في الهرب من المكرر المعاد . كما نجح بالقدر نفسه في أن يضعنا أمام تصوير رمزيّ يضرب الحقائق التي قد تشير إليها العناصر الأسطورية . أقصد محتوى حكايات القمر حتى وهى على بريد الشمس . ومنّ منا هنا يبحث عن التفسير المعقول ؟

ونمط آخر يشهد على امتناع التكرار الفعلى ، أو يشهد على أنه برغم تكرار الظاهرة مستندة إلى قيمة أسطورية احتاجت إليها بنية القصيدة . حيث تكون فكرة الصلب مفروضة في الشعور وفي اللاشعور جميعا . وحين تصبح مقطعا شعائريا - ولا يعنينا تشابهه بالمقاطع الشعائرية التي نراها في فينيق مثلا أو لدى قنوز - تبدو برغم أنف يونج^(١١) دالة على شئ شعورى محدّد ، بقدر ما تدل على قوى فاعلة في أعماقه كفرد في مجموعة كبيرة .

هذا النمط موجود في ديوان « بيدار الجوع » . وقد ضمنه خليل حاوى المقطع الخامس من « جنية الشاطئ » ، وعنوانه « دمغة الجنّ والخطيئة » وفيه يقول :

فإذا كان معظم المضاف - من حيث هو معادل - مما لا يرفضه الشعر على أساس العلاقة القديمة بين الشعر والأسطورة . ولكنه مع ذلك مرفوض في قضية واقعية تشغل بال الشاعر ولا سيما إذا كان صاحب فلسفة ...

أقول إذا كان ذلك كذلك . فكيف نوفق بين الواقع المدرك بمقاييس المنطق والرؤيا المتسكعة في بدوات المغامرة الخيالية ؟

وفي ظنى أن هذا سؤال لا يحتاج في الإجابة عنه إلى مشقة . لأن الأسطورة . سواء أكانت من قبيل الرموز أم من قبيل الملاحم والليجوريات . مجموعة سيميوطيقيات تدلّ تحليلاتها على أنها من نتاج الخيال الخلاق الذى يستطيع وحده احتواء الحاضر والماضى . كما يستطيع أن يقنعنا بأنها جزء من نظام لغتنا وإن غاب ذلك عن كثير من نقاد الأدب . ولعل هذا هو الذى يوقع كثيرا من الشعراء في ظاهرة التكرار . وأخطر ما يكون التكرار إذا صدر عن لاشئ . كأن يقول أحمد عبدالمعطى حجازى :

كلماتنا مصلوبة فوق الورق
لما تزل طينا صريرا ...

في « مدينة بلا قلب » . ويقول بدر توفيق :

حييتى .. ملاكى الأثير
أقرأكم سلامى المصلوب واسترحت

في « إيقاع الأجراس الصدئة » . ويقول محمد مهران السيد :

سأحفر في كل عين صليب
بلون المغيب
يئن عليه مسيح حبيب

في « بدلا من الكذب » . ويقول عبدالوهاب البياني في ذكرى ديمتروف البلغارى :

مسيحنا كان بلا صليب
يوقد ألف شمعة في ليلنا الكئيب

في « عشرون قصيدة من برلين » . ويقول محمد عفيفى مطر :

وفي جنبيه حطّت بومة خرساء
تقر قلبه المصلوب

تضيق الأرض

تنشعب الطريق مساربا مسدودة الأبواب

« لماذا صلبتك الريح يا جميزة المغرب ؟ »

في « يتحدث الطمى » . ويقول غير هؤلاء في الصلب والصليب والمصلوب دون أن يحتاج قولهم - وهو بناء شعريّ - إلى هذه القولية المستهلكة . أو فنقل إلى هذا النمط المتداول بلا رصيد شعورى صادق . ويفضل في هذه الحال أن نحسب الفعل « صَلَبَ » وما يفرعه تكراراً لفظيا تغيب فيه قيمته الرمزية . وإلا فلنسأل أنفسنا بسداجة : إذا كان من الممكن أن تصلب الكلمات فكيف تصلب وهى بعد طين « ضريب » ؟ ثم كيف يقرأ السلام المصلوب على قوم ؟ وكيف يمكن حفر الصليب في

بطبيعة هذه «الأداة» المقدسة . وبتنفيذ مهمتها لدى ملعونة يائسة
أسلمت نفسها للشيطان .

ولست أذهب إلى أبعد من ذلك . فإن النموذج المفرد - لكلمة
الصليب . ويحزّ معه على ما بيننا كل أسماء الأبطال والآلهة كسيزيف -
خدم طائفة محدودة من الشعراء المحدثين - هي التي ثقفت نفسها
أسطوريا - وهوى بالغالبية إلى نمطية التكرار الذي افتقد دائما التحديد
الموضوعي . أو على الأقل افتقد القرينة فوق سوء الفهم وسوء التعبير .

وأما الصورة - وهي في أبسط تحديد لها جملة مركبة أو أكثر -
فهى عماد التعبير الشعري الجديد . وفي امتداداتها الفولكلورية قد تعتمد
التاريخ وحيوات الأعلام المثيرة كالحلاج وهولاكو والغزالي . فيتحدّد
الأساس المعرفي بمقدار تمثل الشاعر لواقعة أو لحياة البطل . ولا يكون
للسياب من ثمّ غناء كبير إذا أنشد «من رؤيا فوكاي» :

أهم بالرحيل في غرناطة العجر
فاخضرت الرياح والغدير والقمر
أم سمر المسيح بالصليب فانتصر
وانبتت دماؤه الورود في الصخر
هياى .. كونغاي كونغاي
ورغم أن العالم استسر واندر
مازال طائر الحديد يذرع السماء !

وليس يعنينا اقتباسه البيت الثاني من لوركا والسادس والسابع من
إديث سيتويل . فهو من نوع التضمن الممقوت - أليس نتيجة تركيبة
ذهنية مباشرة ؟ - وإنما يعنينا إقحام صورة العذراء «كونغاي» التي
ألفت بنفسها في قِدر خليط المعادن مع «تيمه» الاستشهاد المسيحي .
حقيقة استشهدت كونغاي لتتأسك بدمها المعادن ويتشكل الجرس
المطلوب . ولم تعد إلى الحياة قط إلا في رنين الجرس كلما دق . فقد كان
يرد : هياى . كونغاي ! وأما المسيح فقد استشهد - كنموذج . أو لأنه
صورة معدلة من تموز وفينيق - ولكنه يبعث دائما في الورد عندما ينبت
في الصخر

وهل لابد من التلويع بكل هذه الأسماء ؟

ومع ذلك . وبرغم أني أعلم أن كثيرين لن يرضيهم هذا الحكم .
فإنني أقول إن الصورة التي تمددت بهذه الشاكلة في ذلك المقطع
افقدت إichاءات كونغاي ودلالات المسيح تماما كما افقدتها الصورة
الخرافية التي رسمها الشاعر اللبناني حسين صعب للفجر . فقد قال :

وفجرنا الجريح
لبلاية تُعرّش السماء
مصلوبة كأنها مسيح

فلم يكن اختباء الشعارين وراء «الأسطورة» كاملا . بمعنى أن
نظرتهم إلى المسيح كانت فجّة بعض الشيء أو كآلة محسورة . وأنضح منها
وأقوى نظرة صلاح عبد الصبور في غزلية «أغلى من العيون» :

دمغت جيني لعنة حمراء ...

كانت من سنين وما تزال

يحكون : لي جسد عجيب

ترتد عنه النار ترتد الخناجر والنبال

يحكون :

- أطبخ في الكهوف لحوم أطفال ولى

عين أصيد بها الرجال

وأموت حين أحس رُعبَ العابرين

وصدى لعين

باسم الصليب لعل يطردها الصليب

(تفاحة غجرية) .

(وصية الوعر الخصب) .

مازلت أجهل ما الذنوب وكيف تغتسل الذنوب

وأخاف من «باسم الصليب»

أنسل للكهف المعلق فوق أمواج المضيق

وليس من داع إلى التنبيه أن الشاعر وظّف الصليب ممنا في بنية
تجمع بين التصوير والرمز والكناية . أو فلنقل من الكناية المتضمنة
أسطورية الصليب . حيث تحتاج من أجل أن توحى إلى الصورة والرمز
معا . واللجوء إلى الصليب عند خليل حاوي في البيادر قد يكون أساسا
في تحديد معالم الرمز بدلالاته النفسية . بل هو أساسى في معظم شعره .
لا من حيث إنه مسيحي مشدود إلى عذابات المسيح وشهادته . وإنما من
حيث طبيعة قصيدته - وهي من الشعر السحري إذا صحت التسمية -
الضاربة في ميثافيزيقية تتردد بين الحدس والحلم والنبوة .

وفي المقطع الذي قرأناه - وهو عن جنية الشاطئ - نواجه بعملية
استحالة للتطهر بعد أن دُمغت البراءة تماما بالرغم من أنها لا تزال

اللغة الحمراء في شفتي

وفي شفتي التوجع والصلاه

ثم تصبح الجنينة - في زوجة لعازر - المرأة التي تقول عن نفسها :

طالما استسلمت في نومى

لغريب بربرى

يتعالى أخضر الأعضاء

غربة النوم جحيم لا تدوم

فلما بعث من قبره . تراءى لها ذلك التاريخ البشع الذي جعلها تردّد بين
الحين والحين عنه وهي شاعرة بالخطيئة حتى كبر عندها أن تستعيد
بالصليب :

كنت أسترحم عينيه

وفي عيني عار امرأة ...

أنت . تعرّوت لغريب

عاد من حفرة ميتا كتيب !

إنها نهاية مأسوية . أو نهاية مخفوفة بالإخفاق ومترعة بالخوف والألم . وقد
فطن الشاعر منذ البداية إلى القيمة النفسية للصليب . وذلك فيما يتعلق

ومثلما تهتز للربيع شجرة
يسقط عنى ورقى القديم
يموت حزنى العقيم .. حزنى المقيم
يصافح الحياة وجهى الذى نصرته بسمتك

فتلك عودة إلى الحياة بتيمة تموز أو بفكرة المسيحية عن العودة ،
والشق الصلبي ورد فى قصيدته « أغنية للشقاء » مستخفيا تماما ، وكان قد
مهد له بتضمنية تموزية محورة فى أول مقطع من مقاطع القصيدة :

ينبئ شتاء هذا العام أن داخل
مرجف بردا
وأن قلبى ميت منذ الخريف ...
قد ذوى حين ذوت
أول أوراق الشجر
ثم هوى حين هوت
أول قطرة
وأن كل ليلية باردة تريده بعدا
فى باطن الحجر
وأن دفء الصيف إن أتى ليوقظه
فلن يمد من خلال الثلج أذرعها !

ولا نرانا بحاجة إلى التوقف عند نموذج الارتداد إلى الرحم - وهو
ضرب من الموت - فى إشارة الشاعر إلى « باطن الحجر » .

ويبدو الشاعر عبده بدوى فى هذا المجال مترددا بين التوفيق وعدم
التوفيق : لا لأنه يكرر نفسه فى أثناء توظيفه التيمات الأسطورية والتاريخية
جميعا ، وإنما لأنه يتوقف غالبا عند المرحلة التى بدأ بها السياب تعامله
مع الأقنعة . ويمثل ديوانه « دقائق فوق الليل » الإلحاح المرهق على
الأنماط التى استهلك لدى الشعراء المحدثين ، ولعل فيما صدر عنه فى
« ذات النورين » خير دليل على ذلك . يقول :

هولاكو .. لم يترك فى مقلتها إلا رعشة
ولقد مات الفرسان الزرق الأعين
فى خيمتها من دهشة
حتى من قالت : وامعتصمها
قالها فى كبر عرى تياه
حتى لما سقطت من عينها غرناطة
لم تصبح أيام الأحران كرات مطاظة
حتى لما أن أرقها سيف الحجاج
لم يكسر فى كفيها رغم حصاد السخبط ...
المصباح الوهاج

وفما قال أعوزته البصرة التاريخية ، فضلا عن تراحم المتناقضات
التي أرادها شاملة الرؤية . وككل الشعراء الذين وقفوا عند هولاكو
المتنمر وغرناطة الضائعة والحجاج الفاتك ، سلب التيمات فاعلياتها ،
وذلك حين ربط نفسه بأقرب الدلالات للألفاظ (لا تنزعجى إن جاءوا
فوق الرمح برأس شهيد الله حسين) لجرد أن يقول لذات النورين :
ابسمي !

وفى القائمة عنده - عدا هولاكو والحجاج الذى يعنوله حتى رأس
الشارع !! - كسرى فى إبريق من نيسابور ، وبنت السلطان وعبدالله بن
الزبير وابن الأشعث . ومجموعة أخرى من الأنماط الباهتة أو الأقنعة
الشاحبة . ولوحظ أن الشق الفولكلورى الممثل فى بنت السلطان ونيسابور
لم يسعف الشاعر فى خلق « المعادل » لتجاربه الخاصة ، فانكش البعد
الموضوعى فى الوقت الذى أغيته فيه الحيل البلاغية المختلفة .

والشاعر الذى فقدناه منذ شهرين - فوزى العنتيل - كعبده بدوى
تماما . وبرغم كناياته الموحية التى يعتمد فيها حدسه اعتمادا كبيرا ، سقط
بين برائن الأنماط المتكررة . ولذلك لم ينجح خلال تأزماته الشديدة فى
أن يجددها . لأنه لم يتصور التيمة الأسطورية أو الخرافية أو التاريخية
تصورا يتفق وما يمكن أن يشكل قيمة آسرة . وقد نثر فى ديوانه « رحلة فى
أعماق الكلمات » - وهو من أنضج الشعر الجديد وأعذبه - صور الحلاج
وقد « صبا تموز إلى عشتار » مع بشر الحافى بغير الملامح التى اقترحها له
صلاح عبدالصبور . ولم ينس بطبيعة الحال غرناطة - أو الأندلس كله -
وكسرى وهو ينشر « الإصحاح الثالث من إنجيل المأساة » وكذلك
هولاكو « فى جحفله الممجي » . وما يحسب له فى حشد هذه الأقنعة أو
الصور الملفقة أنه بدا أقدر من عبده بدوى فى توظيفها توظيفا
مونولوجيا . فجاءت أشبه بتيار الوعى . أو تيار اللاوعى الذى لم يفسده
التعقيل ولا التجريدات الفكرية .

وأما الذين تردوا فى هاوية النمط المستهلك قصصيا بلا عرض
شاعرى منطلقة الصدق الفاهم فكثيرون كما قدمت ، وعندهم - مثلا -
نقرأ لسعد دعبس :

يارب طه والمسيح ورب موسى والجميع
إنا ذبحنا هاهنا
وذكرت أندلساً وكيف طوى الظلام
أرجاءها
وذكرت إسبانيا الجديدة

فليس ثمة كشف ولا فتح . ولم تسعف الشاعر صورة الأندلس
التي طواها الظلام . فضاعت الأرض - أمامه - بما رحبت ، واحتق هو
باهتات الجماهيرى : فدل على أنه مسلوب القدرة على المعاناة . ولو
راجعنا معه ما صدر عنه البياني فيما لوح به فى هذا المجال ، لرأينا الفارق
العظيم . ذلك أن البياني لم يرفع الحجاب عن جمالية الأسطورة وقناع
التاريخ فحسب ، وإنما كذلك زاد بتنبؤاته وتحويل قصيدته - فى
الجملة - إلى رؤى تتابع فى غموض يقتضيه أسلوبه فى التداعى .
وأما معين بسيسو فقد اكتفى بالمفارقة - وقد تكون هذه حيلة

بلاغية ناجحة - فقال فى « القمر ذو الأحد عشر وجهها » .

رأيته فى كربلاء ..
تحت راية الحسين
سهيل سيفه مع الحسين
وفوق سيفه قصيدة منقوشة ...
فى مدح قاتل الحسين

الحالين لا يمكن غالباً التعرف بوضوح على الدافع نحو استغلالها ، إلا أن نجعلها مجرد محاكاة ، أو مجرد تعميم يقصد به تعليق وضع معقول بوضع لا يمكن إخضاعه للعقل .

وأما الأعظم شأناً - وفي رأيي أنه موجود لدى حاوي وعبد الصور والبياني - فلا يرى من الليجوريا إلا العناصر التي تكون أسطورة العصر أو أسطورة الشاعر نفسه عندما يتحدث عن همومه وأحواله . وعندما ينساق وراء جاليات الشعر التي تعتمد - شئنا أو لم نشأ - روح الأسطورة ولغتها . وتحليل حقائق الوعي ، مع التحديد الموضوعي الخاص والمبتكر . قد نلاحظ كيف دمج الشاعر بين حكايتي السندباد وأوديس مثلاً . أو بين قصتي سيزيف وبروميثيوس . أو بين « تيمتى المسيح وتموز » . أو بين هذه جميعاً ممتزجة بتصورات فولكلورية عن الجن والعفاريت . يقول أدونيس في البحث عن أوديس بديوانه « أغاني مهيار الدمشقي » :

أسرد في مغاور الكبريت
أعانق الشرار
أفاجئ الأسرار
في غيمة البخور .. في أظافر العفريت
أبحث عن أوديس
لعله يرفع لي معراج
لعله يقول لي ما تجهله الأمواج

وطبيعة العلاقة بين نفس أدونيس واللغة السحرية التي يتعامل بها - وهي في رأيي أشبه بلغة الشعر الأولى - تضع النهاية لأوديس العصر . فيقول في « إسمي أنا أوديس » :

حتى ولو رجعت يا أوديس
حتى ولو ضاقت بك الأبعاد
واحترق الدليل
في وجهك الفاجع ..
أو في رعبك الأنيس
نظل تاريخاً من الرحيل

ولعله انتهى حقيقة إلى أن الأرض التي نحلّ فيها « تجهل طقس الرفض » . أو لعله أحس أنه لا بد من المغامرة في الكون وما وراء الكون بعد أن شاهد « ضيعته » ذات يوم

... تبكي بلا جفن
مصدرة اللحن

تقول هدمت فمن يبنى ؟

وقد قدّر لمثل هذا التصوير الأليجوري أن ينمو عنده . أي في أعماله التي طلع بها بعد ديوانه « أغاني مهيار الدمشقي » . وأحسب أنه نجح مرتين بصفة خاصة في « المسرح والمرايا » . نجح أولاً لأنه وفق إلى بناء القصيدة الطقوسية بلغتها الكنائية . وبلا أدنى تلفيق علاقة ظاهرة بالواقع . ومتضمنة مع ذلك وقائع درامية لا يمكن أن تصاغ صياغة المونولوج . فكأنها بذلك إرهاب مسرح شعري له أبعاده المتميزة^(١١) . ثم نجح ثانياً لأنه استطاع أن يستصدر من الشخصيات الأسطورية - مع

وقد ضيّع بذلك الأساس المعرفي الذي يفترض أن يكون قيمة محدودة في الصورة . وليس يمكن أن نزعّم أن الحسين - عند معين بسيسو - فاقد الدلالة أو مهشم القناع ، ولكننا نزعّم أنه في هذا الموضع لم يجعله معادلاً مواتياً للتأمل الحدسي . وأكثر من شاعر محدث وقع في المحذور نفسه ، حيث لم يتمثل تجربته الذاتية تمثلاً كاملاً ، فتعثر من ثم القيمة المعرفية تعثراً واضحاً . وفي الوقت نفسه لم ينجح إلا نجاحاً محدوداً في خلق الحالة الشعورية - والحسية أيضاً - التي يتنامى منها الحدث الميثولوجي .

وبعد ذلك ثبت فيه « عمدة رأسها الموائد ، ولا نرى الحجاج » وفيه « هولاء كوا يقفز فوق الأسوار ، واهما المسيح صلبته بغرناطة صرخة واشي موتور » ، وفيه أيضاً « عرج على الوادي ودبح للحسين الشوق والإجلال والعذرا ، رأس الحسين على الرماح ، لا درّ درك يا أمية » كما أن فيه « قابيل على أهراء الفجر جندل هابيل ، وبوسعي أن أقسم أن المأساة على مسرحنا مازالت حية » و « أقسمت يا جزائري الجديدة . أن أحمل الصليب ، أن أظأ للهب » و « من يشتري في غرناطة المسيح ، من يفتدى حلاجها الجرحا » .

وصود أخرى يقابلها بالمستوى الهابط نفسه الإشارات التصويرية الخاطفة إلى سيزيف وبروميثيوس وكاليجولا وفينيق وأوديس والمتنبئ والمعري والدرويش والسندباد ، مع التركيز على لفظ « الله » ولفظي الإله والرب في أبعاد ومستويات غريبة « على شفتي ينمو الله والشيطان » و « أهرب نحو عينيك ، يطالعي الندى والله والغفران » . وفي المقدمة يذكر هنا أدونيس ، ونقرأ له في « الكاهنة » مثلاً :

كاهنة الأجيال قولي لنا
شيئا عن الله الذي يولد
قولي
أفي عينيه ما يعبد ؟

وفي موضع لم يفهم فيه أن الله لا يمكن أن يكون رمزاً يقول :

مات إله كان من هناك
يهبط من جمجمة السماء

على أن ذلك - مهما يكن - ليس إلا من قبيل حاسة التصوير . والمرجح أن بزوغ فكرة الله نفسها عبرت من قبل عصر الديانات مراحل أسطورية عدة . وهي من أجل ذلك مستقرة بهذه الكيفية في لا شعور الشاعر . وستظل إلى أن يحتكم فيها إلى العقل الواعي .

(٤)

في تصوّري أن الحديث قد اكتمل عن توظيف الأسطورة في المفرد والمركب ، إيماء لفظية أو تركيبة كنائية أو صورة ما . ويبقى بعد ذلك أن تنتقل إلى القصة الرمزية . وهي في ظني أكثر ما يتجه إليه فكرنا عندما نتحدث عن الأسطورة . غير أنها تكون دائماً مختلفة المستويات من الناحية الفنية . ويبدو أن أقلها شأناً في هذا المجال ما يتوقف عند الأصل بتفصيلاته لا يجاوزه . حيث لا يكون لدى الشاعر أساس فلسفي محدد . أو يكون هذا الأساس ضرباً من الإلزام الخارجي يُفرض عليه . وفي

الشخصيات التاريخية التي أدخلت مدخل الأسطورة كالحجاج والغزالي والسلطان - أفعالا أو وقائع تجعل القصيدة نبوءة أو حلما أو سحرا تتفاعل فيه الميثافيزيقا بالرموز ذات الدلالات المعقدة .

ومع ذلك يمكن أن نخصر الموضوعات التي طرحها أدونيس قصصيا في ثلاثة : محاولة الاكتشاف . أي اكتشاف نفسه حتى ولو كان مهيارا الذي يبشر وجهه « بالله الذي يجي » . والموضوع الثاني - وهو متفرع عن الأول - الارتحال الدائم في سبيل الكشف وقد وضع قناع أوديس على الحقيقة . ولما رفضته الأرض ارتحل مع الغزالي على معراج السماوات ^(١٢) . وهو دائما « صاعد لبروج التحول حيث الفجيرة » و « يريد أن يخرج من نفسه ويخضع السماء والأرض » و « درني أنا أبعد من دروب الإله والشیطان » .

وأما الموضوع الثالث فقضية البعث أو الشهادة من أجل حياة أفضل . وقد تسمح أولا بفينيق يصل له

صليت يا فينيق
أن يهدأ السحر وأن يكون
موعدنا في النار ...
في الرماد !

تم استغل « حياته » في تضمينات مزج فيها كل ما استوعبه عن تومز وبعيل وديونيسوس . ويبدو أنه رفض الاستشهاد المسيحي - في الجملة - أو لم يجعله محور اهتمامه . لأنه دائما في جهاد من أجل بناء يوطوبيا تعارض المهادانات . ويكون هو وحده « المنتظر » الوحيد !

وكحكم عام على إنجازات أدونيس الشعرية - وهي باهرة - نقول إنه أقدر المحدثين على إنشاء علاقات تصويرية أو تعبيرية مجازية استغلت فيها عناصر الأساطير والفولكلوريات الأخرى . ومن ذلك « نار الأزل » و « الصقر الخارج من المياه الكونية » و « حجر الأحزان » و « صحراء السعال » و « عربات الشمس » و « أوجه الشمس ودورة القمر » و الحجاج وهو يصاب المدينة . والطواف حول مسجد الحسين . وقهرمان القصر . والنساء بين يدي تيمور . وفض بكاراة العذراء . والعرف والكاهن . وأخيرا الرقص - البدائي غالبا - وهو من الشعائر .

وستتوقف عند شاعرين هما من أنجح الشعراء في ابتكار القصة الأسطورية - معتمدين تيمات الأصول - وهما صلاح عبدالصبور والبياني . وتوقفنا على هذا النحو لا يعني إهمالنا واحدا كخليل حاوي - من جيلهما - ولا واحدا آخر كاملا دنقل . أو حتى المجموعة التي اتجهت إلى الدراما الشعرية بإسقاطات معاصرة فنجحت أو لم تنجح . إنما يعني - بإيجاز - أنها فيها على نحو دقيق أن الأسطورة - وبخاصة الأليجوريا منها - هي روح الشعر . على أساس أن الشعر نفسه تعبير عن جوهر الذات عند الإنسان . أو هو يشكل مع تلك الذات وحدة صوفية تكبح جماع المنطق بوجه عام .

وربما كان لصلاح عبد الصبور ميزة لا نراها عند البياني . وهي حرصه على استكناه تيمة الأسطورة . وقد خلص هذا الحرص شعرة من حشد الإشارات اهائل للتراث . فكانت النتيجة أنه لم يصبح كالبياني صانع أسطورة فحسب . بل كذلك أصبح صانع اليجوريا بيوجرافية أسرة . ولأنه هادئ الطبع عظيم التأمل . فقد رفض الهويل الجنائزي والتعاويد والغول والتنين وكل الرموز الدالة على النار والكبريت . وإن ارتضى أن يخوض بحر الضياع من حيث إنه ذو نزع سندبادية أو أوديسية .

حقيقة قد تكثر تلك الإشارات عند خليل حاوي والبياني أيضا . غير أنها عند البياني لم تكن قط امتحانا دمويا وإنما كانت غليانا مستمرا من أجل الذي يأتي ولا يأتي . وهذا - من غير شك - يتفق مع تصووره لنسيزيف منذ ولد عنده في « أباريق مهشمة » عام ١٩٥٤ ببغداد .

والاثنتان بعد - صلاح والبياني - اعتبرا مساحات من التاريخ والقصص الشعبي مادة أسطورية خاصة بهما . وتبادلا الأقنعة . لا من أجل أنها معادل لإحساس بقضايا معينة ومشتركة . وإنما من أجل أنها تعين على قدر كبير من المغامرات الشعرية .

وفي غنائية صلاح « الإبحار في الذاكرة » يغيب السندباد القصة والمقولة . ويستحضر الشاعر السندباد الرمز . وكثيرا ما أمده ذلك الرمز - منذ قدم رحلة في الليل ضمن تيمات إيوتية - بدفقات الشاعر والأفكار التي تدل على معجمه الإنساني الكبير . ولم يكن هذه المرة محتاجا إلى الرخ ولا إلى الشاطئ الذي يقذف الأصداف والآلي . ولاحتي إلى لعبة العريس والعروس - وهي طقس قديم - لأنه اكتفى بأن جمع بين يديه نذر الريح والملاحين والعقبان وبعض قرابين البحر . مستبعدا سيميوطيقيات أخرى ليست في رأيه ملهمة . يقول :

أتأهب للميعاد - الرحلة - في آخر كل مساء
أتقرى أورادى
أتريّا شاراقى
في أهداب الغيم أنشر أشرعى
أتلقي في صفحتها نذر الريح ...
نبوءات الأنباء !

والرحلة هنا رؤيا عائدة - والحلاج والشبلي والجنيد متسلطون عليه داخلها دائما - حيث الوعد بأشياء دنيئة قد تكون أغلى مما يظفر به السندباد عادة من لآلي وتجف - وهو على أى حال متلبس بمشاعر وجد لا تجعله ينسى الأوراد أو يضع شارة الصوفى ؛ أليس يمكن أن تكون رحلته معاناة جهاد مكتوب عليه ؟

إننا في هذا المقام لا نستطيع أن نهمل التأثيرات الفولكلورية لا فيما تقدر ع [قراءة الورد . وإنما فيما تمثله النبوءة التي تبدو عند الباحثين من أهم روافد الأسطورة . فضلا عن علوها بالشعر على اختلاف درجاته . ويحدثنا علماء الفولكلور عن أن للنبوءة - وهي كالكشف - سمتا وزيا . وهما عند صلاح « خرقة » تؤدي دورها الكامل في عمليتي الإفضاء والكشف كلما تم الفناء في الجماعة .

البحارة يصطخبون

الملاحون . الفئران . التذكارات . المحبسون .

في أوردة المركب يضطربون

وأخوض رماد الآفاق ...

إلى جزر المعلوم المجهول الدكناء

ينكشف تحق موحّ الموج وتمضى في الريح رخاء

ذلك هو المقطع الثاني من أخبار رحلة الانخلاع الصوفي . وصلاحي هنا مع القصة الرمزية في إطارها العام وليس فيما يفرضه هوى السندباد . هو في سبيل إحدى الحالات المعرفية . وقد حملته الريح إلى إقليم جديد من أقاليم النفس . ثم ...

في آخر أعقاب الليل

تأتيني نذر الريح

تنقر في شاراتي الأمواج .. العقبان

يتقاذف مرساتي صخب القيعان

يصعقني من خلف الدجّن

صوت يتردد جياش الأصداء :

« قدم قربانك للبحر الغضبان

قدم قربان »

فهل يعني ذلك أن السندباد الحلاج لن يظفر باليقين الكلي ؟ لقد طالما ظفر سندباد أي شاعر - كسندباد حاوي - بشيء ما كالطرفة مثلاً . وهل يكتب عليه الضياع كما كتب على سندباد السيّاب - الذي له بنيلوي تنتظره - أن يضع في قصيدته « رحل النهار » ؟

مهما يكن من شيء فإنه لا يبدو أمام المسافر مع الأمواج ليلاً - وقد داهمته العواصف - إلا أن يقدم القربان للبحر . ولن يكون هذا القربان إلا قرباناً بشرياً لأنه بشارة بالوحدة الصوفية . وبالفكر المتأمل في الكون وخالقه . وإذ يراه أمراً هائلاً وقد وعد بالعودة من أجل الناس - لأنه مهمتهم بهم دائماً - يرفض تجربة الكشف كلها . أو يرفض منها تقديم القربان إعلاناً للعصيان . ومن هنا نفهم لماذا ختم بقوله :

لا تبخر في ذاكرتك قط

لا تبخر في ذاكرتك قط

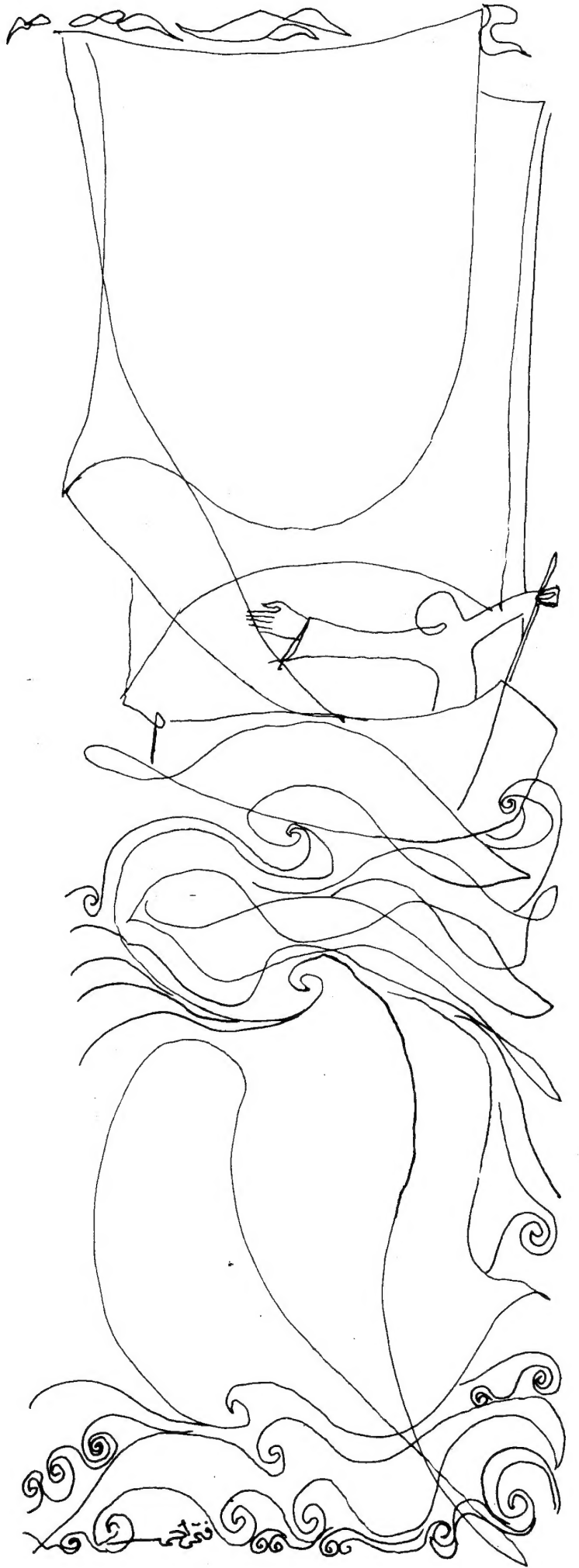
وفي مأساة الحلاج قال يردّ على أحد أصحابه وقد سأله عن موقفه من الدولة :

الدولة ؟

لا أشغل نفسي بالدولة

بل أشغلها بقلوب أحبائي

أحباء الخالق ومن يحبونه في الكون . وهذه نتيجة طبيعية وليست كشفاً ميتافيزيقياً ولا استنتاجاً لرموز أية رحلة سندبادية كانت أو حلاجية . والطريف - بعد ذلك - أن هذا الإبحار بكل رموزه وسيمبوطيقاته لم يكن إلا إعادة صياغة لرحلة قديمة للشاعر غير « رحلة الليل » وقد جعل عنوانها « الرحلة » أيضاً . وبيت القصيدة فيها وهو عمودي البنية :



يا رحلة المعنى على خلدي قَرِي بِجَدِّي عَانِقِ عَدَمِي

وأهم ما فيها «أشياء» السندباد وعلاماته . كالمرأة والحمام والإبريق الخياميين والشبق الممتد على طول الليل . وخيالات ألف ليلة وليلة . على أن إشارتنا إلى الحلاج - عند صلاح عبد الصبور - لا تنسبنا قط أن شعره حوله كان ميثوبويع Mythopoeic دائما . وقد توج هذا الخلق الأسطوري بمسرحيته المعروفة . وهذه لن نعرض لها . كذلك لن نعرض لمسرحيته «بعد أن يموت الملك» برغم ثرائها الميثوبي في الإطار العام والتمات المحورية وكناياتها الموحية . لأن بين أيدينا فانتازيا رقيقة أسهل منها تناولا وأكثر دلالة على استثمار ألف ليلة وكثير من الحكايات الخرافية . بجانب غصن فريزر الذهبي - وقد ترجم هو فصله الأول منذ أكثر من عشرين عاما - وتاريخ الدراما ومغامرات بيتس وبليلك وشيلي الشعرية . ولأنه شاعر فقد حفظ للشعر فيها براءته . الأمر الذي جعل على الراعي يقول عنه إنه «يعتبر في أدبنا العربي صنواً للشاعر الإنجليزي جون كيتس . كلاهما وصل إلى الينابيع الأولى للشعر : فشرابه صافيا رقيقا . وقدماه خالصا تفتح له القلوب والأسماع»^(١٤)

عبارة إنشائية بارعة . وقد جاءت ضمن تحليل ذكي لفانتازيا «الأميرة تنتظر» - والانتظار عند صلاح مستمر ومحكوم بالوجد الصوفي غالبا - بعد مغامرة جنسية تستعاد دائما في طقوس مسرحية منطلقها أن تُمَطَّرَ طفلا في بطنها ! ولغربة الأحداث . وفي الوقت نفسه لأنها لا تحمل إلا تمات أسطورية تمثلتها تجربته وحولتها إلى أنسجة شعرية مثلت العناصر الخيالية المستمدة من بعض الحكايات الشعبية والألغاز سدى المسرحية ولحمتها . لكن يبدو أن تيمة «الديك المسحور» الذي يمكن أن يكون زيوس البجعة . بعض ذكريات الشاعر الأسطورية بجانب الملك المقتول في الميثولوجيات العالمية .

والمرجح أنه قديم جداً هذا المزج الذي يجعل الأساطير والحكايات الشعبية ونحوها الجزء المتوحد من التراث الإنساني . ومنه تطل النماذج العليا . وأبرز هذه النماذج في شعر صلاح بعامه وفي مسرحية الأميرة بخاصة . الرغبة الجنسية التي تحكم سلوك الأفراد لتكون في أحسن حالاتها تضحية . وبالمقياس العام مثلاً شعبيا يحمل درساً يبحث عنه في مرأى اللفظ . تقول الأميرة للوصيفة - الثانية - التي ظهرت وعلى وجهها قناع من أرادت أن يطرها بطفل في بطنها :

آه تبدو مثل رمح مشرع تم استواء ومضاء
آه تبدو مثل سيف مرهف قد زاده الصقل جلاء
آه تبدو كإله طيب قاسي نبيل
آه تبدو شجرة
آه تبدو سكرة
آه تبدو قراً حلواً مطلا

وتطلب منها أو منه أن يجس صدرها «استواء واستدارة» ويعلقها بكتفيه كالعقد

وتحسني واختمني بختمك
وليعدك الغد لي طفلاً شقياً وجسوراً

وليس هذا ونحوه من «نشيد الإنشاء» التوراتي . ولا هو ترنيمة حب تقولها خلوى لدافنس . وإنما هو - في رأيي - الصلاة المقدسة التي كانت ترفعها عشتار لبعل . أو تهامت للبحر . أو نوع من الانتشاء الذي تعقبه كارثة ما . ولم يخطئ الشاعر فنيا - من ثم - بعد أن ختم المشهد بصرخة من الأميرة وصوتها يردد :

ويلاه
أقتلت أبي
وسليت الخاتم حتى ترفعه في وجه الناس ...
وتحكم به
ماذا أفعل
أنت حبيبي وعمادي وقتلت أبي وعمادي !

والسمندل هو القاتل الحقيقي . يقتله القرنفل أمام الأميرة ووصيفاتها الثلاث . وبعد أن يخاطبن بقوله «استودعكن الله» يستطرد :

آه .. لا يحمل بي أن أنسى
هذا تذييل لا تكمل أغنيتي دونه
يا امرأة وأميرة
كوفي سيدة وأميرة
لا تنفي ركبتيك النورانية في استخزاء
في حقوقي رجل من طين
أيا ما كان

ثم ماذا ؟

ثم شئ يقوله النقد . وأقول أنا للنقاد عودوا لتركيبات المسرحية الأسطورية وتعمقوا إشاراتها . فلعلكم تعثرون على نظام خاص لم يكن في الأصل مما تقصد إليه سيميوطيقات الميثوبيا كما قدمها الشاعر .

وأخيراً نلتقي بعبد الوهاب البياتي . ويقدر ما نجد الأساطير عنده توشك أن تروى تواريخ غير مؤرخة - استغلها الشاعر سياسياً بنجاح - نجد التيمات التي تعني بكوائن خارقة . والرموز التي تضرب في صميم الميثولوجيا العربية . كرموز الغزالة مثلاً والراحلة . وأما عائشة فهي قناع شرقي وراء فكرة الدوام أو الاستمرار الذي أثار خيال البياتي طوال بحثه كما بحث عنه جليجاميش من قبل . إلا أنه نجح - كما لم ينجح أحد - في توظيف الأيقونات والإشارات التاريخية - وبعضها خرافي - توظيفاً يجمع بين أوليات المعرفة وتركيباتها الذهنية المعقدة . وكثيراً ما تتحول هذه جميعاً إلى محاور رئيسية في قصص شاعرية خاطفة تسترشد الحكايات الشعبية بغير حدود .

وقد صادف أن شرعت أقرأ ديوان عبدالعزيز المقالح غب قراءتي في ديوان البياتي «سيرة ذاتية لسارق النار» وقد صدر عام ١٩٧٤ و «قصر شيراز» وقد صدر عام ١٩٧٥ . فرأيت الفارق الكبير بين شاعر رائد يحدث التراث - كي يربطه بمواقفه النضالية - وشاعر لا يعرف أن التحديث Modernisation ليس مجرد . استحضر سيف بن ذي يزن -

والبياني لم يشأ في غربته هذه وفجيعة أن يدمغ «عصر ملوك البدو
لخصيان» في مجموعة من التيات والرموز والإشارات . ولكن أن
يفتديهم بحبه ويرتفع بماضيتهم إلى مستقبل أفضل :

من تحت مسلات طغاة العالم
من تحت رماد الأزمان
أصرخ في ليل القارات أقدم حي قربان
للوحيش الرابض في كل الأبواب

نحن لا نزال في فصل «قراءة في كتاب الطواسين للحلاج» ولا
نشعر إطلاقاً بأن البياني يتعمد فيه وضع الأقنعة - إلا مرة واحدة حين
ذكر زاباتا - ولا هو يتعثر في استخراج التيمة المعبرة والمصورة لعذاباته
وأحلامه . بعيداً وسعته عن تيات حاوى المسيحية أو تيات السياب
المسيحية الغوزية . دون أن يفارقه قط أسلوب التداعى الذى يقوده في
حالات انتظاره الطويل إلى الذى يأتي ولا يأتي :

كل الفقراء اجتمعوا حول الحلاج وحول النار
في هذا الليل المسكون بحمى شئ ما
قد يأتي أو لا يأتي
من خلف الأسوار

وقد أجمع كثيرون على أن الشاعر - مع هذا الذى يأتي ولا يأتي -
يخلم بالبعث الثورى . برغم أنه دائم الموت وشعره دائم البقاء

في الأصقاع الوثنية ...
حيث الموسيقى والثورة والحب ...
وحيث الله

فخذوا تاج الشوك وسيفي
وخذوا راحلتى
قطرات المطر العالق في شعري
زهرة عبّاد الشمس الواضعة الحدة على خدى
تذكارات طفولة حبي
كتبى .. موفى
فسيبقى صوفى قنديلا في باب الله

وأنّ الصوت قنديل يعنى كونه بشارة . والبشارة في الثوريات
منطقية لأنها تطلع إلى الأسمى . وهذا سرّ اتكائه على «عائشة» لأنها بمعنى
من المعانى ردّ على عبث الموت بالعالم . غير أنها من ناحية أخرى - وبعيداً
عن كل نماذج التعبير عن الثورة - تقهر الجؤر الإنسانى . وتتغنى بالمدّ
الدائم «ميتة وحية» نحو استمرار الإنسانية بالحب . وما أكثر ما غنى
البياني بهذه العاطفة . وما أكثر ما تألم في سبيلها مثلما تألم في قناع الخيام
القاتل «أسهر مع قمر الدموع لأبكى» في تراجيديا المحاكمة النيسابورية .

والصور التي يعرضها لحبه ملفعة بالسحر الأسطوري وغموضه .
ربما لأن عائشة تندمج دائماً بشخص آخرى وتعرض لإسقاطات عن
رحلاته في التاريخ والواقع . وربما لأنه يبحث فيها - وقد أحبا صبيه -

مثلاً - وقصير وكسرى وأبرهة في مقطع واحد صغير^(١٥) . مع أن قناعاً
واحداً من تلك الأقنعة - عند البياني وشعراء جيله - كفيل بتغيير الحياة .
على الأقل في طيبة أو نيسابور أو بابل . ومنذ قديم حملت صنعاء جوهر
التاريخ والحلم والأسطورة . إلا أن المقاتلح - وكان مهاجراً كالبياني يوماً
ما - لم يستطع إلا أن يجعلها «لحن غربتنا ولون حديثنا» في حين ظلت
«مأرب» مسرحاً بارداً لذى يزن - الفارس المنتظر - الذى يسحق
الأقزام والسيوف . وماتت مرة أخرى بين يديه الأحقاف والأقيال
والشعري الثمانية وسهيل والطير الأبايل ويكسوم ومنية النفوس - في
السيرة الشعبية - بالرغم من استفاده بروميثيوس وسيزيف وأوديس
وبنيلوي :

وأنت في منفاك يا سيزيف
لا الصيف كان مشفقاً ولا الخريف
ولا بروميثيوس قد ألقى على طريقك ...

الشتوى ومض نار
حزنى عليك
عاد بعد رحلة الرعب الخيف سندباد
سفراته السبع انتهت
وأنت تائه الوجه غريب الكلمات

تسأل في ضراعة الأطفال عن نبأ
عن مأرب الحزين ...
عن سبأ

وهكذا شعراء الستينيات والسبعينيات . وعلى الرغم من أن
المقاتلح - من أشعرهم في الجملة - لم يفصح شعره بعد عن النموذج
الميثوى الذى تحدث فيه الأسطورة المبتكرة حديث الشعر والفكر كما
تحدث لدى البياني في قوله

أصرخ في ليل القارات الست ...
أقرب وجهي من سور الصين
وفي نهر النيل أموت غريقاً
كل متون الأهرامات معي
ومراثى المعبودات
أموت وأطفو

منتظراً دقائق الساعات الرملية في برج الليل المائل
أبنى وطناً للشعر ...

أقرب وجهي من وجه البناء الأعظم
أسقط في فح الكلمات المنصوبة
يبني حولي سور
يعلو السور ويعلو

كتب ووصايا تلتف حبالاً
أصرخ مذعوراً في أسفل قاعدة السور :
لماذا يا أبتي أنفى في هذا الملكوت ؟
لماذا تأكل لحمي قطط الليل الحجري ...
الضارب في هذا النصف المظلم من كوكبنا

أعبدوها

أرسم في ريشتها مدنا فاضلة يتعبد فيها الشعراء

وقد يراها كالحلم - في ظلال التاريخ - داخل قصيدته الزلزال في شريط واحد مع لوركا . فيصرخ :

توقفت عائشة ...

فالباص لا يذهب في الليل إلى كوبا

ولا يعود

قال : أعود - غارسيا لوركا - إذا ما انتصف الليل
وفي الوادي الكبير نامت الزهور !

وعلى هذا النحو يمضي البياني في إطار هذه التيمة وجوهرها .
يكبر حكاية الموت والحياة - أهم موضوع لديه - ويستقطب فيها التاريخ الإسلامي تارة . والليجورات العالمية تارة أخرى . ويتوقف بين الحين والحين عند بابلياته وتراثه الفولكلوري . وفي كل الأحوال لا يفقد شاعريته . ولا يتخلف في مضمار الفن الرفيع .

(٦)

ولا يبقى في الموضوع شيء أقوله بعد ذلك . لا لأنني وعيت أطراف
المادة الأسطورية أو استوعبتها . وإنما لأنني افتقدت بعض المجموعات
الشعرية الهامة من ناحية . ولم أطف إلا لما بدواوين ما بعد جيل الرواد
من ناحية أخرى .

وليكن هذا لي عذرا أو اعتذارا . وربما يكون في قبوله من لدن
القارئ حافزا إلى أن أعاد الكرة من جديد .

ومن يدرى ؟

عن الخلاص وقد تصورنا ذات مرة معشوقته الثورة التي نجي وتذهب .
وكان في ديوانه « قصائد حب على بوابات العالم السبع » قد كرس لهذا
السحر كل طاقاته . ووفق أيما توفيق في قصيدته التي ضمنها الديوان
المذكور بعنوان « عن وضاح اليمن والحب والموت » . وفي هذه المرة ذكر
قمر الموت كما ذكر من قبل قمر الدموع^(١٦) . وأخرج الشاعر القديم من
مدائن السحر إلى الشام مع السعلاة

وريشة حمراء

ينفخها الساحر في الهواء

يكتب فيها رقية لسيدات مدن الرياح

وكلمات الحجر الساقط في الآبار

ورقصات النار !

وذلك جزء من ميثوبيا متقنة . سما فيها البياني إلى آفاق تشكيلية -

بعضها سيريالي - أقنعنا بأن يقع الموت طالما عجز هو في قناع وضاح عن
تحقيق الخلاص بالحب على رغم كثرة ما وهب . وإحدى هذه الهبات
طفل أودعه أحشاء أم البنين زوج الخليفة .

لكن عائشة الباقية قد تموت كما في قصيدته « مجنون عائشة » حين
كانت تطوف بالحجر الأسود وهي في أكفائها . وقد تسافر كما ذكرنا .
فيسافر وراءها حتى آخر الدنيا . وتكون حياته - من ثم - « غيابا
وحضورا » تملؤه الوحشة والترحال وأشباح الموتى . أو تكون فداء بشريا
فنيا . يقول في « قمر شيراز » :

بدمي يغتسل العشاق

وبشعري يبنى الغرباء

في المنفى شيراز

أتملكها .. أسكن فيها

هوامش

(٧) ضمن الشاعر معنى ذلك البيت بيتا قال فيه يصف المرأة الدنيا :

وعجوز بالصبا موعودة

وبعمر الدهر موعود صباها

(٨) العدد ١٢ من السنة الثانية ديسمبر ١٩٥٤ . ص ١٦

(٩) راجع القصيدة في الآداب . عدد ١٠ . ص ٤٣ . أكتوبر ١٩٧٢ .

(١٠) الشعر العربي المعاصر ١٩٥ ط . دار الفكر العربي (الثالثة) ١٩٧٨ .

(١١) من رأي يونج في نماذجه العليا أنها لابد أن تكون تعبيرات عن قوى كامنة في اللاشعور

(١٢) راجع « جنازة امرأة » و « حزمة القصب » ذات الأتعة المختلفة . بجانب « الرأس والنهر »

(١٣) راجع « السماء الثامنة » . وفيها تضمين لواقعي الإسراء والمعراج كما يبسطها « حديث
الإسراء والمعراج » في نسخته الشعبية !

(١٤) المسرح في الوطن العربي ١٧٢ . عالم المعرفة الكويتية يناير ١٩٨٠ .

(١٥) راجع ديوانه الكامل ٢٧٨ ط . العوده بيروت ١٩٧٧ .

(١٦) أشار الشاعر إلى أمير القمر في قصيدته « قصائد عن الفراق والموت »

(١) راجع Richard Chase في Quest of Myth حيث يقول إن « الأسطورة فن لا يقوم
بذاته » ويرفض الاعتراف بقبوحها قيمة موضوعية من جانب العقلايين لأنها بلا ضابط
فكري محدد !

(٢) R.A. Foakes : Romantic Criticism 1800- 1850. London 1968. pp. 90- 92.

(٣) راجع على سبيل برونيسلاف مالينوفسكي Bronislaw Malisowski في كتابه
Myth in Primitive- Psychology ط . لندن ١٩٢٦ ص ٢١ . ومن أبرز هذه الطقوس استخدام

الأيقونات . والاحتفال بيوم شم النسيم . وتكفين الميت . وما يتبع ذلك من
شعائر . منها وضع الورود على قبره ورشه بالماء . هذا بجانب طقوس التحطيب والمصارعة
أو المبارزة التي تعني جانب من جوانب الاحتفال بعقد الزواج بين الحقول .

(٤) أفضل أن نقرأ دائما مسرحيته « محاكمة في نيسابور » التي صدرت في بيروت لأول مرة سنة
١٩٦٣ وأعيد صدورها في تونس سنة ١٩٧٣ .

(٥) التفسير الأسطوري للشعر القديم ١١٥ - ١٢٦ من مجلة فصول . العدد الثالث . أبريل
سنة ١٩٨١ .

(٦) راجع مثلا « المجدلية » و « قدموس » و « رندلي » و « أجمل منك لا »